نشست علمی تخصصی هنر، معماری و شهرسازی عصر پنجشنبه‌ها

محل برگزاری: سالن اجتماعات مهندسین مشاور هرم پی

زمان: پنجشنبه ۳۰ آبان ۱۳۹۲

عنوان: نقد سالم معماری و هنر

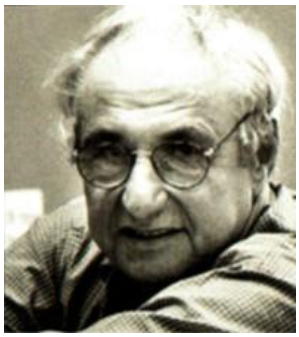
سخنرانان و اعضای پنل: آقای دکتر محمدمنصور فلامکی، آقای مهندس محسن خیمه دوز

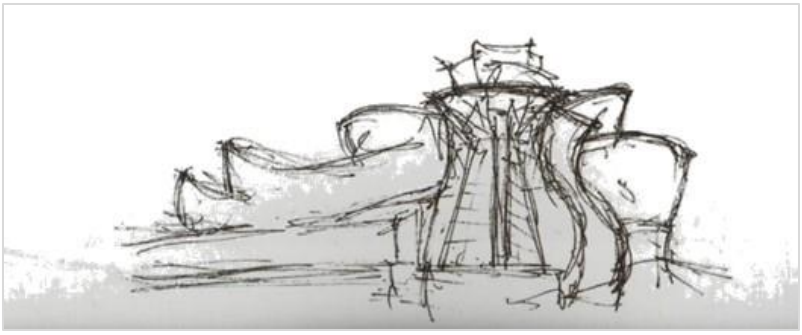
نشست با سخنرانی آقای دکتر فلامکی با نگاهی به نقد سالم در معماری به همراه نمایش فیلمی از آثار معماری آغاز و با سخنرانی آقای مهندس محسن خیمه‌دوز با موضوع نقد در هنر سینما به همراه نمایش بخش‌هایی از فیلم گذشته به کارگردانی آقای اصغر فرهادی ادامه یافت و با پرسش و پاسخ اعضای پنل به پایان رسید.

چکیده ای از سخنرانی ها به قرار زیر است:

سخنران اول –آقای دکتر محمدمنصور فلامکی

وی در ابتدا ضمن مطرح نمودن مواردی در خصوص نقد فرمودند:" نقد در فیلم، نمایش، نقاشی و موسیقی در ایران سابقه مکتوب و سنجیده ای دارد در حالیکه در معماری اینگونه نیست و نقد به معنای جدی مطرح نشده است". وی ضمن بررسی موزه گوگنهایم بیلبائو اثر فرانک گری، دیدگاه خود را در مورد نوآوری چنین مطرح نمود: "معماری ذاتا نوآوری است. نوآوری، مولفه ها و متغییر های خود را از محیط می گیرد سپس آنها را تا اندازه ای که خود معمار می داند دگرگون می کند".





دکتر فلامکی در ادامه به نهضت معماری مدرن، مدرنیسم و پست مدرنیسم و همچنین نقد و اینکه چگونه می توان نقد را در معماری سامان داد پرداخت و افزود : "نقد چیست؟ نیاز به شناخت و تحلیل و تدبیر دارد که در زمینه چیزی که عنوان می کند نظریه پردازی کند یعنی خود شناخت نیست. نکته دیگر اینکه بین چیزی که آفریده شده و نقد می شود فاصله ای وجود دارد و باید دید نقد پرداز و موضوع نقد چگونه رابطه ای دارند. نکته دیگری که هر نقادی می تواند به آن بپردازد توان تحلیل است و دیگر اینکه وضعیت نقد پردازی در ایران به گونه ای است که نقدهای ما بیشتر شفاهی است نه مکتوب و در نهایت پذیرفتن مخاطره برخاسته از شناخت و قول در ایران مقدس است برویم به سراغ نقد و نقد

پردازی کنیم، اینرا یک کار مقدس بدانیم نه یک کار روزمره حرفه ای. هنرمند در جامعه ای که از ترس خطا نـو آوری نکند تنها به پشت خودش متکی است. هنرمند نیاز دارد آنچه که به ذهنش رسیده را عیان کند، دیگران آنرا نقد کننـد و او بر اساس آن نقد کار بهتری انجام می دهد ولی اگر نقد نکنند درست مثل اینست که هنرمند به پشت خود نگاه مـی کند. نکته ای که در مورد آن در این زمینه تبادل نظر شده نقد و داوری است که با هم متفاوت است. داوری هر چیـزی را که سوژه خود می داند به عنوان ابزاری در نظر می گیرد که نباید از جایی که قرار گرفته به جای دیگـر بـرده شـود و اگر ارزشهایی در آنها نهفته است در داوری باید این ارزشها بازشناسی شود و به مرحله کاربردی برده شود ولی نقد چنین نیست. نقد کارش سنجش فرمول و ساختار نیست. اگر ساختار یک اثر معماری را یک جسم بدانیم که می خواهیم نقد کنیم به نتیجه ای می رسیم که کاملا متفاوت با هنگامی است که ما آن ساختار را به عنوان یک فرآورده ای نگاه مـی کنیم که در حال دگرگون شدن است. این یک سوی قضیه است و سمت دیگر قضیه کسی یا نقد پردازی است که بـه این مقوله نگاه می کند. چه کسی که اطمینان دارد که نقد پرداز ما موقعی که به نقد ساختمان می پردازد زیر پوشش بار هنری یا بار عاطفی که اثر می تواند داشته باشد، نباشد یعنی در مقابل این ساختار که مدام در حال دگرگونی است ذهن خود را از فیلتر های معین عبور دهد. نقد پرداز بعضی از کارهایی که محیط می پسندد، بعضـی از سـلیقه هـایی کـه در محیط جاری است می تواند بپذیرد یا نپذیرد و به بعضی از شاخصه هایی که مورد پسند محیط است دامن بزند و یـا در مقابلش بی تفاوت بماند. نکته دیگر موقعی است که انسان در مقابل فضای ساخته شده قرار می گیرد و ایـن تجزیـه و تحلیل ها و بینش آن فرد مربوط به توانمندی علمی او بعنوان یک انسان متفکر یا یک فیلسوف کـوچکی کـه کـارش معماری است می شود و به مجرد اینکه نظریه پردازی می کند کارش در این زمینه فلسفی می شـود. نقـد پـرداز بایـد فضای فکری مخاطبان خودش را بشناسد و با آوردن نقد به تقویت فضای فکری کسانی که مخاطبش هسـتند کمـک کند".

وی در پایان چنین اظهار داشت: " گفتن این مطالب به این دلیل بود که بگوییم سـاختاری کـه از آن صـحبت شـد ساختار معمارانه و دگر پذیری است. تفاوت ساختار و استراکچر در این است که ساختار وجه دینامیک آن ساختمان است و حتی بر اساس اینکه ناظر کیست تغییر معنا می دهد. کسی که وضعیت ساختاری یک ساختمان را بررسی می کند در ذهنش چه می گذرد؟ چیزی که از ذهن او می گذرد بر برداشت او اثر گذاری می کند. زمانی که ما یک شناخت روزمره متعارف خودمان را به این سوی ببریم که این شناخت متعارف بخواهد به ما کمک کند برای نقد اثـری کـه زاده کـس دیگری است، متوجه به افراد دیگری است و در محیطی دیگر قرار گرفته، آن محیط ظاهرا دارای علایقی است یا دارای

سلیقه هایی است که برای خودشان کار می کنند. سلیقه برداشت شخصی ما بر اساس اتفاقات روزمره است یا سلیقه ها برای هر یک از ما ریشه های خانوادگی و قومی دارند ولی تاثیر پذیرند از جلوه هایی که می توانیم بـدلیل خصوصـیات روزگاری که زندگی می کنیم بیشتر بپسندیم. سلیقه در یک جامعه که خیلی متعارف زندگی می کند آرام آرام جلوه های مطلوب را توسط آدمها بدست می دهد و این جلوه های مطلوب زیاد غیر متعارف می توانند نباشند ولی در جامعه ای که زیر فشارهای نامطلوب قرار گرفته هم، رنگ و اندازه و ترکیب رنگها و طریقه راه رفتن و طریقه سخن گفتن را می تواند بدلایلی که به ذات او مربوط نیستند تغییر دهد. "

سخنران دوم - مهندس محسن خیمه‌دوز

بخش اول : نقد چه چیز نیست؟

وی سخن خود را با پرداختن به موضوع معماری اینگونه آغاز کرد: " یکی از مسأله‌های اساسی که می‌تواند تفکر را در جامعه بومی ما قوی کند فهم رابطه معماری و تفکر است نه معماری به مثابه یک رشته آکادمیک، بلکـه معمـاری بـه مثابه فضا، مکان و اساساً این موضوع که ما با زندگی‌مان چگونه معمارانه برخود می‌کنیم. وی گفت: معمـاری اندیشـه همراه با اندیشه معماری یکی از مسائل و سرفصل‌های مهم اندیشه آینده و آینده اندیشه در ایران خواهد بود و کسـانی در آینده خواهند درخشید که معماری اندیشه را جدی بگیرند و آن را از مرز معماری آکادمیک فراتر ببرند و بـه معمـاری اندیشه تبدیل کنند. اینکه چگونه می‌شود از معماری آکادمیک به معماری اندیشه رفت پرسشی‌ست که پاسخ آن را فقط در یک چیز می‌توان یافت، در چیزی به نام "نقد". وی در بحث شناخت نقد آن را به دو بخش تقسیم مـی‌کنـد، یـک بخش مقدماتی و یک بخش تخصصی. خیمه دوز در ادامه گفت: بخش مقدماتی نقد مجموعه پیش‌فرض‌های منطقی، مفهومی و متافیزیکی‌ست که "منطق نقد" نام دارد و بخش تخصصی آن هم مربوط بـه رشته‌ای‌سـت کـه در آن نقـد صورت می‌گیرد. خود نقد قاعدتاً منطقی‌ست برای ارزیابی و قضاوت ولی نقد در درون خود، قواعد متافیزیکال و مفهومی دارد که همان پیش‌فرض‌های ذهن ماست ، پیش‌فرض‌هائی که در هنگام عمل نقد عموماً از آنها خبر نداریم. آنچه کـه در جامعه ما در مورد نقد فیلم به طور اخص و در موارد دیگر نقد، به طور اعم وجود دارد، نقد به معنـای "دوسـت دارم- دوست ندارم" هاست. به همین دلیل قبل از آنکه بفهمیم "نقد چیست؟" باید سعی کنـیم بـدانیم کـه "نقـد چـه چیـز نیست؟"، چون به محض اینکه شروع می‌کنیم به تعریف نقد آنچه را که نقد نیست به غلط مساوی نقد می‌گیریم و بـه غلط هم درباره‌اش نظر می‌دهیم. مواردی که می توان برشمرد برای اینکه بدانیم نقد چه چیز نیست عبارتند از:

۱- نقد آسیب‌شناسی pathology نیست، هر چند آسیب‌شناسی مبنای نقد است و به نقد کمک می‌کند.

۲- نقد تفسیر نیست. در عین حال که نقد می‌تواند تفسیر هم باشد. نود درصد نقدها در حوزه فیلم و سینما و ادبیات تفسیر است و به همین دلیل عموماً تفسیر را با نقد اشتباه می‌گیرند تفسیر یعنی تاباندن پیش‌فرض‌های ذهن به اثر کـه در جای خود مهم و قابل توجه است.

۳- نقد اعتراض نیست. هر چند ممکن است به اعتراض تبدیل شود.

۴- نقد، به ابژه تعلق نمی گیرد و قابل اطلاق به اشاء نیست. زیرا نقد، از جنس تئوری است. بنابراین نقد چوب، نقد شیشه، نقد سنگ نداریم. به همین صورت نقد ساختمان، نقد سیاست، نقد دین، نقد فیلم و نقد تاتر هم بی‌معنی‌ست.

۵- نقد مچ‌گیری و افشاگری نیست.

۶- نقد، نق‌زدن نیست.

۷- نقد، تمایزگذاری بین خود و دیگری نیست. به عبارت دیگر نقد رابطه پذیر نیست.

۸- نقد بومی و جغرافیایی نیست بلکه قواعدی یونیورسال، کلی، جهانی و بین‌الاذهانی دارد.

۹- نقد، شخصی و جنسیتی نیست، ما نقد زنانه یا مردانه نداریم.

۱۰- نقد، دینی و غیر دینی ندارد. به عبارت دیگر نقدایدئولوژیک و نقد تئولوژیک نداریم.

۱۱- نقد نه مرجع‌پذیر است نه جنس‌پذیر و نه شخص‌پذیر چون نقد قواعد دارد و آن قواعد باید مستقل از منبع و مرجع و احساسات عمل کند. به عبارت دیگر، در نقد، مرجع تقلید نداریم. تنها جایی که ما ولایت، مرجعیت و فتوا نداریم در حوزه نقد است. در عمل نقد آزادی کامل وجود دارد. در عمل نقد، منتقد از هیچ کس و هیچ جا دستور نمی‌گیرد حتی از مبانی منطقی خودش، چون مبانی منطقی نقد هم قابل نقد است.

۱۲- نقد وابسته به ارزش‌های منتقد نیست. به عبارت دیگر نقد بی طرف است و "دوست دارم - دوست ندارم" نویسی نیست. ما می‌توانیم احساس خودمان را وارد نقد کنیم اما فقط در زمان انتخاب موضوع نقد و انتخاب قواعد نقد. ولی وقتی قواعد نقد را پذیرفتیم دیگر مجاز نیستیم دلخواه عمل کنیم. قواعد نقد مثل قواعد شطرنج است. می توان انتخاب کرد که شطرنج بازی کنیم یا نه. می توانیم قرارداد کنیم که هر مهره را چگونه تغییر دهیم اما وقتی قراردادمان را با هم بستیم دیگر هیچ کس حق ندارد بازی شطرنج را دلخواه بازی کند...بنابراین بازی شطرنج از زمان شروع تا زمان خاتمه نسبت به ارزش های بازی کنان بی طرف است و در همه جای دنیا یکسان و بی طرف بازی می شود.

۱۳- نقد، تبلیغ نیست.

۱۴- نقد، خوانش نیست. یعنی همان که در حوزه ادبیات و سینما می‌بینیم و تماماً از جنس خوانش است. اگر خوانش مخالف نیت شاعر و نویسنده باشد، این مغایرت و مخالفت مساوی نقد نیست.

۱۵- نقد، ادبیات نیست و با نقد، کار ادبی و خلق ادبی نمی‌توان کرد.

۱۶- نقد، تعریف نویسی هم نیست، چه تعریف به معنای توصیف و چه به معنای بیان مثبت یک اثر.

۱۷- نقد، تاریخچه‌نویسی نیست.

۱۸- نقد، آرمان‌نویسی و آرمان‌خواهی نیست.

۱۹- نقد، روایت‌نویسی و روایت‌گری نیست.

۲۰- نقد، خلق اثر نوشتاری نیست.

و نکته آخر اینکه:

۲۱- نقد، شفاهی نیست. در هیچ نشست و گفتگوی شفاهی، حتی اگر بین اساتید آکادمیسین باشد نقد نخواهیم داشت. در نشست‌های شفاهی نمی‌توانیم شاهد نقد باشیم. نقد، الزاماً و ضرورتاً مکتوب است چون باید استدلال‌های خودش را ارائه کند. بهترین اندیشه‌ها اگر روی کاغذ نیایند و مکتوب نشوند جز درد دل چیز دیگری نیستند.

چون در اینجا مبنا بر اختصار و خلاصه‌گوئی بود، بحث در حد مقدمه ارائه شد، بنابراین هر بخش از این موارد نیاز به مطالعه دقیق، دقت‌های فلسفی، منطقی، تحلیلی و گفتگوهای جمعی دارد که امیدواریم پژوهشگران آنها را جدی بگیرند

و درباره شان بیاندیشند.

بخش دوم : نقد و تحلیل فیلم "گذشته" آخرین ساخته اصغر فرهادی.

در نقد و تحلیل فیلم گذشته، آخرین اثر اصغر فرهادی، خیمه‌دوز نظرات خود را در شش بخش :

- روش‌شناسی فیلم
- تحلیل فیلم
- آسیب‌شناسی فیلم
- نقد فیلم
- نشانه‌شناسی فیلم
- و تفسیر فیلم

چنین ارائه کرد :

آینده، سازنده گذشته

۱- روش‌شناسی فیلم

فیلم گذشته آخرین ساخته اصغر فرهادی، فیلمی‌ست در حوزه سینمای عامه‌پسند قصه‌گو، و در راستای همان روش‌شناسی فیلم‌های قبلی فرهادی، یعنی روش‌شناسی سینمای مسأله- محور.

سینمای فرهادی نه بر محور حادثه‌پردازی می‌چرخد و نه بر محور قهرمان و ضدقهرمان. سینمای فرهادی بر محور مسأله کاراکتر اصلی و خرده‌مسائل کاراکترهای جانبی داستانش شکل می‌گیرد و با همین چارچوب روش‌شناختی هم روایت‌هایش را بیان می‌کند.

از همین منظر، گذشته فیلم معتبری در حوزه سینمای عامه‌پسند قصه‌گوست و لذا می‌توان فیلم گذشته را فیلمی قابل تحمل و پذیرفتی دانست و با آن ارتباط حسی و معنائی برقرار کرد. بویژه آنکه باید در نظر داشت سازنده گذشته با حداقل دانش از یک کشور اروپائی فیلمش را ساخته، و فیلمش در شرائطی وارد سینمای بین‌المللی شده که هم‌زمان با او سینمای کشورش در اختیار شبه‌فیلم سازانی چون اخراجی‌سازان، قلاده‌سازان و رسوائی‌سازان است.

از منظر روش‌شناسی سینمای مسأله-محور، می‌توان پذیرفت که فرهادی کار با ارزشی انجام داده و می‌تواند امیدوار باشد که هم فیلمش به فروش مناسبی برسد، و هم اینکه اگر از آسیب‌های فیلم فعلی‌اش عبور کند، می‌تواند آثار دیدنی‌تری در آینده، و در همین سبک روش‌شناختی، بیافریند.

سینمای قصه‌گوی معتبر، بخش فاخر سینمای عامه‌پسند است که سینمای فرهادی به آن تعلق دارد . سینمائی که بر مدار قصه‌گوئی می‌چرخد و مسأله اکران خود را هم حل کرده بی‌آنکه به سینمای عامه‌پسند قصه‌گوی متعارف (قصه‌گوی غیر فاخر) تقلیل یافته باشد .

سینمای معتبر فرهادی هرچند مطرح‌ترین سینمای مسأله- محور کشور ایران است با این همه هنوز تا رسیدن به سینمای اندیشه فاصله دارد و برای ورود به حوزه سینمای اندیشه به ابتکارات زبان‌شناختی، معرفت‌شناختی، معناشناختی، نشانه‌شناختی، تاریخی‌نگری، و روایت‌گری خاصی نیاز دارد. (آنچه در فیلم "شطرنج باد" اثر محمدرضا اصلانی- ۱۳۵۴- یکجا می‌توان آنها را دید). با این همه، باید به این قاعده منطقی روش‌شناختی توجه داشت که بدون فهم و سپس عبور از سینمای قصه‌گوی معتبر فرهادی (سینمای مسأله- محور) نمی‌توان به سینمای اندیشه رسید. بی توجهی به سینمای مسأله- محور، نتیجه روش‌شناختی‌اش ماندن در سینمای عامه‌پسند قصه گوست.

۲- تحلیل فیلم

فیلم‌های سینمای عامه‌پسند را دست‌کم، در سه وجه می‌توان بررسی کرد و مورد سنجش قرار داد :

وجه سرگرمی - entertainment

وجه احساسی - emotional

وجه تضاد و درگیری - conflict

در وجه سرگرمی، فیلم گذشته داستانی را روایت می‌کند که می‌تواند مخاطب قصه‌پسند را تا به آخر با خود درگیر کند و لذت تماشای یک فیلم را برای او ایجاد کند. فیلم با مقدمه نسبتاً طولانی‌اش ابتدا مخاطبانش را با کاراکترهایش مأنوس می‌سازد و بعد به یکباره آنها را وارد ماجراهائی می‌کند که مخاطب دوست دارد پایان آن ماجراها را هم ببیند. بنابراین گذشته در وجه اجرای یک سرگرمی بصری، موفق عمل می‌کند.

در وجه احساسی، فیلم گذشته قابل قبول عمل کرده زیرا موفق می‌شود با تنهائی انسان‌های مدرن (اروپائی و غیر اروپائی) همراهی و هم‌دلی کند. و این حس همدلی و همراهی را نیز به مخاطب انتقال دهد. احساس اینکه چرا انسان‌های مدرن تا این حد تنها شده‌اند؟ در عین حال که کنار هم‌اند، احساس تنهائی هم می‌کنند و گاه آنقدر با هم‌اند که از هم می‌خواهند یکدیگر را تنها بگذارند !!. انسان مدرن چرا همواره تنهاست و احساس تنهائی می‌کند؟ فیلم گذشته با نشان‌دادن وضعیت تنهائی کاراکترهایش حس هم‌دلی با آنها در مخاطب ایجاد می‌کند. با نشان دادن تنهائی کودکان، تنهائی زنان، تنهائی مادر جوانی که همواره به دنبال یک تکیه‌گاه برای خود و فرزندانش می‌گردد، تنهائی مردی که زنش او را درک نمی‌کند، تنهائی زنی که همسرش را هر لحظه در حال دور شدن از خود می‌بیند، تنهائی دختری که بدون حمایت قانونی، کارگری می‌کند تا زندگی حداقلی‌اش را سامان دهد اما همه به او مظنون‌اند و عاقبت هم با اینکه او به هیچکس لطمه‌ای نزده، همه او را تنها می‌گذارند، تنهائی دختری که نه

پدر واقعی‌اش را می‌بیند، نه پدر تازه‌اش را می‌خواهد، نه شجاعت لازم را برای بیان آنچه می‌داند و آنچه حس می کند، دارد، و نه جائی برای مستقل زندگی‌کردن می‌یابد، تنهائی فردی جهان سومی و خاورمیانه‌ای که بـرای رفـع تنهائی‌اش با زنی اروپائی ازدواج کرده ولی ادامه زندگی‌اش را به تنهائی می‌گذارند!! و اینک فقط برای رفع مسـأله زن اروپائی‌ست که به اروپا فراخوانده شده...مشاهده این همه تنهائی در میان انسان‌هائی که همه کنـار یکدیگرنـد براستی حس‌برانگیز، و گاه هراس‌آور است. فیلم البته رابطه تنهائی را با فردیت انسان مدرن به پرسش نمی‌کشد و لذا در این مورد چیزی هم به دانش مخاطب اضافه نمی‌کند، زیرا در توان فیلم نیست که به چنین عمقی از شناخت انسان و مسأله او برسد. (طرح پاسخ به چنین پرسشی مسأله سینمای اندیشه است.)

در وجه تضادی، فیلم گذشته در سطح سینمای قصه‌گوی عامه‌پسند، و در راستای سبک خـود فرهـادی (سـینمای مسأله– محور) و مستقل از تضادی‌های عرفی و معروف فیلم‌های رایج قصه‌گوی عامه‌پسند، روایت دراماتیک خود را شکل می‌دهد. (هـم مسـتقل از وجـه حادثـه‌ای و هـم مسـتقل از وجـه کاراکتریسـتیک– قهرمـان– محـور و ضدقهرمان– محور در انواع درام‌ها و ملودرام‌های مدرن). با همین روش روایتی، مسأله ماریان (کاراکتر اصـلی زن فیلم) به مثابه مسأله اصلی درام، بتدریج آشکار شده و به آرامی به چند خرده‌مسأله پیوند می‌خورد و سطح تضادها را بصورت دراماتیک شکل می‌دهد و بتدریج که فیلم هم به پایان خودش می‌رسد از تعداد خرده‌مسأله‌های وابسته به مسأله اصلی کم می‌شود و فیلم با ارائه راه‌حل پیشنهادی کارگردان برای مسأله اصلی، (عشق واقعیـت– مبنـا بـه جای عشق توهم – مبنا) پایان می‌یابد.

۳-آسیب‌شناسی فیلم

فیلم گذشته را اگر در حوزه سینمای عامه‌پسند قصه‌گو و در راستای تکنیک روش‌شـناختی فرهـادی (سـینمای مسأله–محور) در نظر بگیریم، هم فیلم قابل قبولی‌ست و هم اینکه می‌توان آسیب‌های آن را (از جملـه ضـعف در عمق دادن به شخصیت‌ها) به نفع کلیت فیلم نادیده گرفت، ولی در بخش آسیب‌شناسی می‌توان آن آسیب‌ها را به حساب آورد و برای رفعشان پیشنهاداتی ارائه داد .

فیلم گذشته بنابراین از منظر آسیب‌شناختی دچار چند آسیب ساختاری‌ست. اگر بخواهیم از مهم‌ترین آسیب فیلم یاد کنیم، باید بگوئیم مشکل ریتم، اگر نگوئیم تنها آسیب فیلم، دست‌کم می‌توان گفت آسیب اصلی فـیلم اسـت. فیلم گذشته در بیان روایت و در کلیت خود تا حدودی دچار اُفت ریتم می‌شود و نمی‌تواند انسجام ریتمیک خـود را در طول فیلم حفظ کند. (بی‌آنکه قصد مقایسه‌ای در بین باشد، باید گفت که این آسیب در فیلم "جـدائی" وجـود نداشت). اُفت ریتم در هر فیلم معمولاً و منطقاً ناشی از عدم تعادل و عدم تناسب میان سه نوع ریتم متفاوت است، سه ریتمی که در یک میزانسن مناسب باید با هم در تناسب ساختاری قرار بگیرند:

۱–ریتم درونی، (ریتم اتفاقات درون قصه و درون فیلمنامه)

۲–ریتم بیرونی (ریتم اتفاقات روی پرده و حاصل از تدوین تدوین‌گر)

۳–ریتم درون قاب (که بیانگر نوع حرکات در درون هر قاب و هر پلان است که با دکوپـاژ و میزانسـن مـورد نظر کارگردان ایجاد می‌شود).

برای ایجاد تناسب میان این سه ریتم، متاسفانه یا خوشبختانه،هیچ فرمولی وجود نـدارد. ویژگی‌هـای فیلمنامـه و

داستان به علاوه استعداد کارگردان و دیگر عوامل فیلم، از جمله تدوین‌گر، فیلمبردار و طراح صحنه، سرنوشت نهائی این ترکیب ریتمیک را تعیین می‌کنند.

در فیلم گذشته ریتم درونی کند است (بنابه ضرورت قصه و فیلمنامه)، ریتم بیرونی هم کند است (ریتم حاصل از تدوین)، و در بسیاری لحظات ریتم درون قاب هم ساکن، کم تحرک، تاریک و بسته عمل می‌کند. حاصل این ترکیب فیلمی کند و گاه ملال‌آور و کشدار است که به نظر می‌رسد می‌شد با ریتم بهتری ساخته و نشان داده شود. یکی از دلائل ضعف ریتمیک، جدا از ناهمانگی دو ریتم درونی و بیرونی، ضعف ساختاری در ریتم سوم (ریتم درون قاب) است که بنوبه خود باعث اُفت ارتباط ریتمیک میان دو ریتم دیگر هم می‌شود. یک علت ضعف "ریتم در قاب" در فیلم گذشته این بوده که فرهادی قصد نداشته قاب‌هایش از کشور فرانسه تصویری کارت‌پستالی ارائه دهند و اینکه طوری به نظر نرسد که گوئی فیلمساز نگاهی توریستی به محل زندگی کاراکترهایش داشته، به همین منظور هم لوکیشن‌ها حاشیه شهری و عمدتاً در فضای بسته انتخاب شدند. اما توجه بیش از حد به این مورد، توجه زیبائی‌شناسانه به قاب‌بندی (نور، رنگ، دکوپاژ، میزانسن حرکات و چیدمان اجزای صحنه) را کاهش داده است. و همین کاهش توجه زیبائی‌شناسانه، ریتم درون قاب را هم کند، تاریک و بی‌تحرک کرده و همین بی‌تحرکی و کندی ریتم درون قاب، انسجام ریتمیک میان دو ریتم دیگر را نیز به هم ریخته و فیلم را در کلیت خود با آسیب ریتمیک مواجه ساخته است. هر چند باید توجه داشت که کندی و تندی ریتم به تنهائی واجد هیچ معنا و حاوی هیچ ارزشی نیست. کندی و تندی ریتم را فقط در نسبت با فضای کلی فیلم و در نسبت با میزانسن کلی فیلم (که با میزانسن رایج در سکانس‌ها فرق دارد) می‌توان سنجید و درباره خوب یا بد بودنشان نظر داد. به همین دلیل است که ریتم کند و تند در یک جا زیباست و در جائی دیگر زیبا نیست.

با این همه فیلم گذشته بخش‌هائی دارد که تناسب ریتمیک را به خوبی رعایت کرده و به همین دلیل در همان سکانس هم، روان و زیبا حرکت می‌کند. یکی از این نمونه‌ها، سکانس رویاروئی سمیر و نعیماست (دختر کارگر در خشکشوئی). سکانسی که سمیر ماجرای ایمیل‌ها را فهمیده و با نعیما در مغازه دعوا می‌کند، ادامه دعوا را به خیابان بیرون از فضای بسته مغازه می‌کشاند و با شک و تردید دوباره نسبت به دعوائی که با دختر کارگر کرده، سکانس را خاتمه می‌دهد. سکانسی که در آن هر سه ریتم در هماهنگی خوب با یکدیگر عمل می‌کنند و فیلم را روان به پیش می‌برند. اتفاقی که متاسفانه در کلیت فیلم گذشته دیده نمی‌شود. سکانس دعوای نعیما با سمیر را می توان یک فیلم مستقل دانست که هم به تنهائی هم قابل دیدن است و هم یک کلاس آموزشی برای فهم ربط زیبائی شناسانه هر سه ریتم است. در این سکانس همه مؤلفه‌های یک فیلم کامل وجود دارد (مقدمه، نقطه عطف، حل مسأله، پایان‌بندی، ریتم تند، ریتم کند، ریتم درون قاب، نمای داخلی، نمای خارجی، دوربین ثابت، دوربین روی دست، تغییر کاراکتریستیک، و خاتمه سکانس در تقابل آشکار با شروع سکانس).

اما به مصداقِ "عیب می جمله بگفتی هنرش نیز بگوی"، باید از ویژگی بارز ریتمیک فیلم هم یاد کرد و آن ترکیب دو ریتم رفتاری مدرن غربی و سنتی شرقی در فیلم است. ریتم زندگی مدرن غربی تند است و شتاب دارد ولی ریتم زندگی سنتی شرقی نه اینکه کند باشد ولی با تامل همراه است.

این دو ریتم را بخوبی در حرکات احمد و ماریان در تمام طول فیلم می‌بینیم.

احمد همواره با تامل و آرام سخن می‌گوید اما ماریان به تندی حرکت می‌کند و کارهایش سریع‌اند و حتا به صراحت و با اعتراض به احمد می‌گوید : "یا حرفی رو نزن یا اگر می‌زنی واضح بزن"، چون حوصله ابهام و کنایه را (که ویژگی ایرانی‌هاست) ندارد. نماهای ماریان با ریتم تند اتفاق می‌افتد و در حداقل زمان و نماهای احمد با کندی و حداکثر زمان حضور او روی پرده. بویژه سکانس نشستن احمد و سمیر (دو نماد زندگی شرقی) پشت میز که بیشترین زمان تامل دوربین روی دو کاراکتر را تشکیل می‌دهد. ابتکار تلفیق دو ریتم شرقی و غربی در فیلم را می‌توان از جذابیت‌های زیبائی‌شناختی فیلم گذشته دانست بطوریکه نه تنها به فیلم، کنتراست زیبائی‌شناسانه ریتمیک می‌دهد بلکه بخش ریتم تند را برای ایرانی‌ها و بخش ریتم کند را برای اروپائی‌ها و آمریکائی‌ها جذاب می سازد، به همان صورت که هر دو مخاطب از دو بخش دیگر ریتم فیلم هم ناراضی می‌شوند (ایرانی‌ها ریتم کندش را نپسندیدند و اروپائی‌ها و آمریکائی‌ها به تندی ریتمیک صحنه‌ها نقد داشتند).

با اینکه ریتم کلی فیلم (ترکیب هر سه ریتم در کلیت فیلم) با مضمون فیلم و با "مسأله" درون فیلم چندان هماهنگ و هم‌خوان نیست و به بازبینی مجدد نیاز دارد، اما باید پذیرفت که ساخت فیلمی با "تم روایت از گذشته" کار ساده‌ای نیست بویژه از دو بُعد روایت‌گری و ارائه ریتمیک نماها روی پرده.

۴- نقد فیلم

فیلم‌های عامه‌پسند قصه‌گو را نمی‌توان نقد کرد زیرا نیازی به نقد ندارند. نه به این دلیل که فاقد ارزش‌اند یا کامل و بی‌نیاز از نقد و بررسی‌اند. بلکه به این دلیل که مبنای نقد را ندارند. مبنای نقد در هر اثری وجود مفاهیم و اندیشه‌هائی‌ست که آن اثر قصد روان ساختنش را در اثر دارد. و چون فیلم‌های قصه‌گوی عامه‌پسند (معتبر و متعارف) اساساً چنین دغدغه‌هائی ندارند، بنابراین نقد شدنی هم نیستند. به این ترتیب، نقد سینمای عامه‌پسند قصه‌گو (معتبر و متعارف) در واقع همان آسیب‌شناسی سینمای عامه‌پسند قصه‌گوست که افکار عمومی (مخاطبان و سینمائی‌نویسان) آن را به غلط با " نقد" اشتباه گرفته و می‌گیرند. (درباره تفاوت نقد و آسیب‌شناسی در مقاله" نقد و پاتولوژی"، توضیح داده‌ام- اعتماد ملی- ۲۷ آبان ۱۳۸۶- ص ۸).

با این حال گاهی اوقات می‌توان یک فیلم عامه‌پسند قصه‌گو را از طریق مسأله‌ای که بیان کرده ولی آن را تعمیق نداده، و یا از طریق پیش‌فرض‌هائی که ناخواسته یا نادانسته در فیلم روان کرده ولی آنها را به سرانجام نرسانده و نسبت به آنها موضعی فعال نداشته (سلبی یا ایجابی) به بحث و نقد کشاند. مثلاً فیلم گنج قارون (از ساخته‌های سینمای قصه‌گو و عامه‌پسند متعارف) از منظر آسیب‌شناسی قابل بررسی‌ست، ولی از منظر انتقادی حرفی برای

گفتن ندارد. اما همین فیلم پیش‌فرض نهفته‌ای در درونش دارد که هرچند مسأله اصلی فیلم نیست، اما بصورت مستقل قابل نقد و بررسی است، مفهومی به نام "آشتی طبقات" که فیلم قصه‌اش را بر مبنای آن روایت می‌کند بی‌آنکه نه آن را به نقد کشیده باشد یا آن را به مثابه مسأله اصلی فیلم مطرح کرده باشد.

در درون فیلم گذشته هم چندین مفهوم قابل نقد هست که فیلم آنها را طرح کرده ولی وارد نقد یا تایید آنها نشده، اما می‌توان به بهانه طرح آنها در فیلم گذشته، هم به نقد آن مفاهیم پرداخت و هم به نقد مواضع کاراکترهای فیلم نسبت به آن مفاهیم.

مفهوم اول: مفهوم تنهائی انسان مدرن است که گذشته در تمام لحظه‌های فیلم آن را در کانون توجه خودش قرار می‌دهد اما آن را عمق نمی‌دهد. به عبارت دیگر فیلم گذشته به درون هیچکدام از شخصیت‌هایش نزدیک نمی‌شود، و از اضطراب‌ها و ترس و لرزهای اگزیستانس آنها هیچ تصویری ارائه نمی‌کند. و این در حالیست که بررسی تنهائی انسان معاصر را نمی‌توان بدون تحلیل و نقد رویکردهای اگزیستانس او و شناخت و این اولین نقد بر فیلم گذشته است.

مفهوم دوم: رابطه تنهائی انسان است با محیطش که گذشته آن را مبهم و ناگفته رها می‌کند. آیا فیلمی که کاراکترهایش بین‌المللی هستند می‌توانند از مناسبات معیوب بین‌اللملی آسیب نبینند و در امان بمانند؟ نقش نظام اجتماعی در به انزوا کشاندن افراد چیست؟ اگر انسان‌ها از جبر محیط آسیب می‌بینند این جبر فقط به روابط بین‌فردی و میان‌فردی مربوط می‌شود؟ و شامل جبر محیط نمی‌شود؟ با نقد مفهومی مناسبات اجتماعی آشکار می‌شد که اگر فرد بر تاثیرات محیط بر خودش و نیز بر پیامدهایش آگاهی نداشته باشد، خودش هم به بخشی از جبر محیط تبدیل می‌شود. (آنچه در گذشته اتفاق افتاد). طرح چنین نقدی در هر فیلمی، کاراکتر "منفعل" فیلم را به کاراکتر "فعال" تبدیل می‌کند. و فقط با گفتن این که: "در شرایط بحرانی تفاوت‌ها محو می‌شوند"،(سخن فرهادی) نمی‌توان به نقد این مفهوم پرداخت.

مفهوم سوم: خود مفهوم گذشته است و بررسی تاثیراتش بر حال و بر آینده است. گذشته‌ای که هم نام فیلم است و هم سرانجام فیلم. اما آنچه فیلم انجام نمی‌دهد، نقد رابطه آینده و گذشته است و بدون طرح نقد این مفهوم، از آن عبور می‌کند (تنها نکته مثبت فیلم در این مورد طرح مسأله "عذرخواهی" است که بدرستی همه شخصیت‌ها انجامش می‌دهند الا شخصیت ایرانی (احمد) که معمولاً شأن خود را فراتر از عذر خواهی می داند و همواره منتظر است تا دیگران از او عذرخواهی کنند حتی اگر بیشترین فلاکت‌ها را خود او ایجاد کرده باشد!).

در عین حال که فیلم گذشته به خوبی با مفهوم گذشته بازی می‌کند، بطوریکه بخشی از تضاد و کشش دراماتیک فیلم را، همین بازی هوشمندانه فیلمساز با مفهوم " گذشته" می‌سازد. فیلم همزمان که روبه جلو می‌رود، رو به عقب هم می‌رود. فیلم از لحاظ نمایشی روبه جلو می‌رود ولی از لحاظ داستانی، حرکتش روبه عقب است. این وضع شبیه رقص‌پای مایکل جاکسون است که در روی صحنه نوعی راه رفتن را ابداع کرد که ظاهراً حرکتی روبه جلو بود ولی در واقع روبه عقب حرکت می‌کرد. این ابتکار فرهادی را می توان توعی ابتکار تازه (و در واقع بعد از ابتکار او در فیلم جدائی و حذف صحنه تصادف) دومین ابتکار سینمائی او در سبک روایت نئورئالیستی سینما دانست.

فیلم گذشته از همین ویژگی ابتکاری و زیبائی‌شناختی استفاده می‌کند و ضمن اینکه باعث نوعی تضاد دراماتیک

می‌شود (تضاد حال با گذشته)، زمینه نقد مفهوم گذشته را هم در ذهن مخاطب فراهم می‌کند بی‌آنکه خودش وارد نقد این مفهوم بشود (به دلیل اینکه فیلم "گذشته" از جنس سینمای اندیشه نیست و طرح مسأله و مطلب را در حد و اندازه سینمای عامه‌پسند قصه‌گوی معتبر انجام می‌دهد).

در تلقی عامیانه، حال و آینده از دل گذشته بیرون می‌آید. همین وضع را هم در فیلم گذشته می‌بینیم. بتدریج که گذشته بر همه آشکار می‌شود وضعیت حال کاراکترها تغییر می‌کند و انها می‌فهمند که این اتفاقات گذشته است که لحظه به لحظه حال آنها را شکل داده و گاه آنها را دگرگون هم می‌کند. با این حال باید گفت که این تلقی از گذشته و آینده را نیز می‌توان نقد کرد به این معنا که می‌توان ادعا کرد : این آینده است که گذشته را می‌سازد! و نه برعکس.

آینده چیزی نیست جز اراده ما در وضعیت حال و اکنون...و این آینده بعد از آنکه شکل گرفت و در فردای ما ظاهر شد و به وقوع پیوست، گذشته نوین ما و بعدی را می‌سازد و همین گذشته نوین، " حال " و " اکنون" بعدی ماست که به نوبه خود آینده‌ای را می‌سازد که زیربنای گذشته بعدی ماست...بنابراین اگر گزاره " گذشته، حال و آینده ما را می‌سازد" را نقد کنیم و به گزاره " آینده، گذشته ما را می‌سازد" برسیم در اینصورت جبرانگاری فیلم (اینکه ما اسیر گذشته‌ایم)، به اراده‌انگاری (اینکه ما سازنده آینده‌ایم) تغییر می‌کند...و امید و خوش‌بینی به جای منفی‌گرائی و یأس درون فیلم می‌نشیند. از منظر گزاره دوم، گذشته دیگر "امر سپری شده" نیست، زیرا به قول ویلیام فاکنر : "گذشته، دیروز نیست، گذشته، حتی نگذشته است". فیلم "گذشته" اصغر فرهادی، بی‌آنکه خود بداند یا بخواهد، مفهوم اول از گذشته را در فیلم روان کرده، بدون آنکه به نقد آن بپردازد یا حتی دغدغه نقد آن را داشته باشد. مفهومی از گذشته که نقد آن لازم و ضروری‌ست. (چنین نقدی از معنا و مفهوم گذشته در فیلم آتش سبز، ۱۳۸۷، محمدرضا اصلانی، با مهارت‌های نشانه‌شناختی، صورت گرفته است).

با این حال، فیلم گذشته با آنکه متعلق به سینمای اندیشه نیست، ولی از منظر تعلق به سینمای عامه‌پسند قصه‌گو فیلم معتبری‌ست و نمی‌توان (و بلکه نباید) ارزش‌های سینمائی آن را نادیده گرفت. حتی اگر بدانیم و ببینیم که فیلم گذشته، فاقد نقادی مفاهیم درون فیلمی‌ست.

اگر فیلم "گذشته" می‌خواست وارد حوزه نقد همه این موارد بشود که دیگر به سینمای عامه‌پسند قصه‌گو تعلق نداشت و به فیلمی از سینمای اندیشه تبدیل می‌شد با روایتی دیگر و با ساختاری دیگر. بنابراین فیلم گذشته را بخاطر آنچه که نیست نباید بررسی کرد بلکه بخاطر آنچه که هست باید دید و بررسی و ارزشگزاری کرد. و باید به تمایز مهم و تفاوت مهم این دو نوع سینما هم توجه داشت، اینکه در سینمای عامه‌پسند قصه‌گو(بویژه بخش معتبر آن)، کاراکترها از دل تیپ‌ها بیرون می‌آیند، ولی در سینمای اندیشه، کاراکترها از دل مفاهیم بیرون می‌آیند. و به همین دلیل هم روش بازیگری بازیگرانی که "کاراکترها" را از دل "تیپ‌ها" بیرون می‌آورند با روش بازیگرانی که "مفهوم را "کاراکترایز" می‌کنند و "مفهوم" را "بازی" می‌کنند ، متفاوت است.

۵- نشانه‌شناسی فیلم

گذشته از منظر نشانه‌شناختی می‌تواند موضوع یک بررسی مستقل قرار بگیرد و در زوایای گوناگون آن کاوش و دقت صورت پذیرد. نشانه‌هائی که از یک سو وجه زیبائی‌شناسانه دارند و از دیگر سو بیانگر برخی از وجوه مبهم

روایت فیلم هستند. و برخی موارد هم این نشانه‌ها به وضوح بیانگر رهیافت‌هائی‌ست که فیلم غیـر مسـتقیم (هـر چند واضح) قصد بیان آن‌ها را دارد.

نشانه‌هائی چون :

دست‌ها و نقش آن در بیان معانی و اشارات

فیلم گذشته با نمای دست ماریان آغاز می‌شود (دستی که به دلیل آسیب دیدگی و با ناامیدی در مچ‌بند سفید بسته شده)، و با نمای دست زن روی تخت بیمارستان هم پایان می یابد (دستی که بدون آسیب‌دیدگی و البتـه امیـدوار نشان داده می‌شود). دست اول (ماریان) با تردید و اضطراب آغاز می‌کند (با تردید مچ‌بنـدش را در مـی‌آورد) ولـی دومیم دست (دست آخر فیلم مربوط به همسر در کما رفتن سمیر) با آرامش و تامل و عشق آرام می‌گیرد.

– نمای رانندگی اول فیلم که ماریان قصد دارد ماشین را دنده عقب براند (به عقب یا به گذشته) ولی ناگهـان تصادف می‌کند. و فیلم از همان آغاز با این نشانه به مخاطب می‌گوید که هر گاه با پدیده نگاه به عقب روبرو شدید منتظر تصادف و اتفاق نامطلوب، تزاحم و درگیری باشید. و این پیش‌بینی همان وقایع درون فیلم است که با یـک نشانه زیبای مینیمالیستی به تصویر درآمده است.

– شال گردن احمد که هنگام ورودش سفید است و هنگام خروجش سیاه. و بیانگر حالات درونی او و مشاهده اتفاقاتی‌ست که برایش روی داده.

– دیالوگ زیبای شهریار (با بازی بابک کریمی) خطاب به احمد (علی مصفا) که گفت :

"...نمیشه یه پات این ور جوب باشه ، یه پات اون ور جوب...یه جا جوب گشاد میشه..."

که با مهارت وضعیت انسان ایرانی، سیاست ایرانی و رفتار ایرانی را از یک طرف و تردید و دودلی معرفت‌شناختی را از دیگر سو (که مسأله‌ای انسان مدرن و شرقی‌ست) را به تصویر می‌کشد و جالب آنکه تمام وقایع فیلم میان صدق و کذب قضایای مربوط به اتفاقات روی می‌دهد. موقعیت‌هائی که هر آنها هر لحظه کاراکترها باید تکلیـف خـود را روشن کنند که یا این ور جوب (صدق) یا آن ور جوب (کذب) بمانند و عاقبت هم می‌بینیم که یه جـای فـیلم (یک سوم پایانی) جوب گشاد شد و کاراکترها همه در موقعیت‌های ویژه قرار گرفتند.

و قطره اشکی که از چشمان زن در کما رفته، بعد از بو کشیدن ادکلـن مـرد محبـوبش، بـر گونـه‌اش می‌ریـزد و هیچکش جز مخاطب فیلم آن را نمی‌بیند (حتا برخی از مخاطبین هـم آن را نمی‌بیننـد). قطـره اشـکی کـه بطـور نمادین راز گذشته را بر ملا کرد و پاسخ همه ابهامات را داد. اما کیست که بتواند بر نشانه‌های جزئی آن چنان دقت کند تا حقیقت را دریابد؟

۶- تفسیر فیلم

بیان یک تفسیر از فیلم (یا هر اثر هنری دیگر)، شاید عیناً همان نیت مولف و فیلمساز (یا سازنده اثر هنری) نباشد، زیرا در تفسیر هر اثر، نیت مولف و صاحب اثر مهم نیست، بلکه قدرت اثر و توان‌مندی درونی اثر است که برای ایجاد خوانشی تفسیری، عمل می‌کند. و فیلم گذشته، با آنکه به سینمای عامه‌پسند قصه‌گوی معتبر متعلق است، قدرت خوانش تفسیری یک مفهوم اساسی حوزه اندیشه را هم به ضمیمه دارد. تفسیری مربوط به پیوند جدی و بنیادین میان دو عنصر اساسی و مسأله‌ساز انسانی، پیوند میان : ذهن رئال و قلب عاشق.

فیلم گذشته با مضمون مسأله- محوری‌اش یک فرایند ذهن- شناختی را هم به نمایش می‌گذارد که با یک نتیجه دراماتیک حسی به پایان می‌رسد. توجه به چنین فرایند ذهن- شناختی نه تنها در سینما بلکه در تمام رشته‌های هنری، و حتا در سیاست، به شدت مهم و اساسی‌ست. و وجود همین اتفاقات درون‌فیلمی‌ست که سینمای فرهادی را واجد نوعی پتانسیل و توان درونی می‌کند که بتواند به کمک آن از سینمای عامه‌پسند قصه‌گو به سینمای اندیشه ارتقا یابد .

در فرایند ذهن- شناختی فیلم گذشته می‌بینیم که کاراکترها، روابط و احساسات میان- فردی خود را با ذهنی نامعتبر، نسبت به هم و نسبت به واقعیات، شکل می‌دهند. به عبارت دیگر هر بار با انواع دیتای غلط، با انواع اطلاعات نادرست و با انواع گزاره‌های کاذب نسبت به هم و نسبت به امر واقع، تصمیم‌گیری می‌کنند و هر بار هم به دردسری تازه، به مسأله‌ای تازه و به پرسشی تازه می‌رسند و همزمان دو فرایند متضاد را در فیلم طی می‌کنند : از یک طرف نسبت به هم مشکوک، بدین، و مایوس می‌شوند و در این فضای سراسر بدبینی و یأس به آن تنهائی ویژه و مخرب خود هم می‌رسند (این موارد برآمده از ذهن غیر رئال است) و از طرف دیگر بتدریج به حقیقت ماجرا نزدیک‌تر می‌شوند و با هر بار نزدیک‌شدن به امر واقع، ترکیب روابط آنها و کیفیت روابط آنها هم دستخوش تغییر می‌شود (این موارد هم برآمده از ذهن رئال است). بطوریکه می‌توان گفت که تضاد دو ذهن رئال و غیر رئال (غیر رئال به معنای سوررئال نیست بلکه به معنای رئال کاذب است) یکی از مسائل اصلی فیلم گذشته را شکل می‌دهد که با قواعد سینمای عامه‌پسند قصه‌گو (و نه در قالب سینمای اندیشه) به تصویر درآمده و ما می‌توانیم فرم‌های بصری این تضاد مفهومی را روی پرده ببنیم.

آنچه در فرایند مسأله‌گشائی فیلم گذشته می‌بینیم، جایگزینی تدریجی ذهن واقع‌گرا و رئال بجای ذهن غیرواقع‌گرا و غیررئال است (ذهنی که ار یک سو راهنمای افراد برای حل مسائل‌شان است ولی از دیگر سو، از گزاره‌های کاذب و نامعتبر پر شده است). به همین دلیل است که هر چه به پایان فیلم نزدیک‌تر می‌شویم و بر شدت رئالیته ذهن افزوده شده و از درجه غیر رئالیته ذهن کاسته می‌شود، فیلم "مسأله- محور" گذشته به فیلم "پرسش- محور" و "سوال- محور" تبدیل می‌شود. ("مسأله" وجه عینی و پراتیک "سوال" است و "سوال" وجه ذهنی و تئوریک "مسأله" است)

اگر بخواهیم یکی از نمادهای جالب سینمائی و بصری در سینمای ایران (بلکه جهان) را نشان دهیم که چگونه در آن یک "مفهوم" (مثلاً رئالیته) کاراکترایز می‌شود و به نمایش در می‌آید، فیلم گذشته را می‌توان مثال زد. و از این

لحاظ باید به فرهادی آفرین گفت که توانسته در چارچوب سینمای عامه‌پسند قصه‌گوی معتبر، از یکی از ترفندهای سینمای اندیشه هم استفاده کند بی‌آنکه قصد او و حاصل کار او ساخت فیلمی در سینمای اندیشه باشد. ترفند به تصویر کشیدن یک "مفهوم" و دراماتایز کردن آن، کاری دشواری‌ست. (بویژه اگر آن مفهوم، مفهوم " گذشته " باشد). کاری که برخی آن را در سینما غیرممکن می‌دانند و برخی هم که به آن باور دارند، به راحتی قادر به انجام دادنش نیستند. توجه به این نکات ظریف تئوریک می‌تواند باعث ارتقای سینمای عامه‌پسند قصه‌گو شده و آن را از ساخت‌زدگی متعارف (تبدیل شدن سینمای قصه‌گوی عامه‌پسند به چیپس و پفک) نجات دهد، تا آن هم به نوبه خود سطح دانش سینمائی مخاطب را ارتقا داده و راه را برای فهم پیچیدگی‌های سینمای اندیشه فراهم کند.

فیلم گذشته، با همین ترفند مفهومی وام گرفته از سینمای اندیشه، به پایان‌بندی استتیک و زیباشناختی خودش می‌رسد. این پایان‌بندی که : "عشق فقط با ذهن رئال امکان‌پذیر است". اینکه با ذهنی سرشار از گزاره‌های کاذب نمی‌توان عاشق شد و عاشق ماند. تنها آن زمان که پرده‌ها کنار روند، و توهم دانائی (که خطرناک‌تر از نادانی و جهل است) حذف شود، و واقعیات آشکار شوند و حقایق آنچنان که بوده‌اند عیان شوند، عشق فرصت عرض‌اندام می‌یابد. تا پیش از آن هرچه بوده شک و تردید و دو دلی و یأس و بدبینی و نا امیدی و فرار از یکدیگر است. ولی زمانی که ذهن غیررئال جای خودش را به ذهن رئال بدهد، عشق هم خود را ظاهر می‌سازد حتا اگر از طرف زنی باشد فرو رفته در کما و خوابیده روی تخت بیمارستان، و حتا اگر عامل ارتباط عاشقانه هم فقط بوی یک ادکلن ساده باشد.

آنچه مخاطب فیلم در پایان انتظارش را می‌کشد فشار دادن دست مرد توسط انگشتان زن است اما آنچه فیلم پیش از آن به خوبی به مخاطب نشان می‌دهد، فرو ریختن قطره اشکی‌ست از چشمان همان زنی که به کما فرورفته، قطره اشکی که نشان می‌دهد او هم به واقعیت ماجرا پی برده است. قطره اشکی که بیان‌گر حس عاشقانه اوست، حسی برآمده از همان ذهن واقع‌گرا نه ذهن نوهم ساز او، ذهنی که اینک واقعیت وجودی همسرش را آن چنان که هست، می‌بیند، نه آنچنان که قبلاً در محل کارش می‌دید و توهم دانائی‌اش را داشت.

فیلم گذشته، ناخواسته در طرح یک گزاره مهم، موفق عمل می‌کند، این گزاره منطقی که:

" قلب، عشق می‌ورزد و عاشق می‌ماند، اگر و فقط اگر، با ذهنی رئال پیوند بخورد و حمایت شود".

عشق به تغییر می‌اندیشد و ذهن به امر واقع.

اگر بپذیریم که بدون شناخت درست امر واقع، هیچ چیز را نمی‌توان به درستی تغییر داد، بنابراین به این نتیجه هم می رسیم که :

"عشق، به درستی واقعیت را تغییر می‌دهد، اگر و فقط اگر، از طریق ذهنی درست با واقعیت پیوند بخورد".

نمی‌توان پائی در ذهن رئال داشت و پائی در ذهن غیر رئال و انتظار عشق و امید و ماندگاری و تغییر را هم داشت. این نکته هم یادآور همان همان دیالوگ با معنا و زیبای شهریار (بابک کریمی) خطاب به دوستش احمد (علی مصفا) است. اینکه: نمیشه یه پا در "جهل" داشت و یه پا در "واقعیت" و انتظار "عشق" هم داشت. چونکه سرانجام : یه جا جوب گشاده میشه... (دروغ‌ها و کذب‌ها آشکار می‌شوند).

نتیجه منطقی پذیرش آن گزاره منطقی و فهم این دیالوگ با معنا، رسیدن به این حقیقت است که اگر در جامعه‌ای

روابط انسانی میان افرادش روبه افول و کاهش گذاشت، و تغییرات انسانی و اجتماعی و سیاسی به بن‌بست رسید، باید نتیجه گرفت که در آن جامعه، ذهن رئال از کار افتاده و ذهن نامعتبر غیر رئال (توهم دانائی) جای ذهن رئـال (دانائی) را اشغال کرده است. بنابراین باید از این پا و آن پا کردن میان آن دو ذهن، خودداری کرد و گرنـه گشـاد شدن فاصله میان آنها همه را به دردسر خواهد انداخت.

و در اینجاست که باید آفرین گفت به یکی از بنیانگذاران سینمای اندیشه در ایران، فریدون رهنمـا، کـه ۵۶ سـال پیش (۱۳۳۶ – ۱۹۵۷) از پایان‌نامه دکترای خودش در فرانسه، با عنوان "واقعیت‌گرائی فیلم Le Realism du Film" دفاع کرد. رهنما ۱۵ سال بعد (۱۳۵۱– ۱۹۷۲)، یعنی چند سال پیش از درگذشت نابه‌هنگامش (۱۳۵۴ در ۴۵ سالگی)، در مقدمه ترجمه همین پایان‌نامه برای فارسی‌زبانان، چنین نوشت:

"واقعیت‌جوئی" مرا به واقعیت کاوش‌های فکری و هنری این سرزمین کشانده است. پیچیدگی که شاید آزاردهنده باشد، پیچیدگی بیان موضوع‌ها و رشته اندیشه‌ها و شیوه اشاره‌کردن‌هاست، بی‌هیچ توضیح بسیار". (واقعیت‌گرائی فیلم– فریدون رهنما– نوروز هنر– ۱۳۸۱– ص ۱۰).

و اینک فیلم "گذشته" با بخشی از همان پیچیدگی‌ها دست و پنجه نرم می‌کند، آن هم در فرانسه‌ای که ۵۶ سال پیش، ایرانی دیگری (رهنما) در همان جا از ضرورت "واقعیت‌گرائی فیلم" سخن گفته بـود. رهنمـا "آینـده"ای را پی‌ریزی کرد که "گذشته" فرهادی اینک از ان برآمده است.

و این داستان، همچنان ادامه دارد....

چرا که به قول حسین منزوی، غزل‌سرای معاصر :

دیگر برای دم زدن از عشق
باید زبانی دیگر اندیشید
باید کلام دیگری پرداخت
باید بیانی دیگر اندیشید
تا کی همان عذرا و وامق‌ها؟
آن خسته‌ها آن کهنه عاشق‌ها؟
باید برای این بیابان نیز
دیوانگانی دیگر اندیشید
تا چند شیرین داستان باشد؟
افسونگری نامهربان باشد؟
باید برای دل شکستن نیز
نامهربانی دیگر اندیشید
هرکس حریف عشق‌خوانی نیست
با هر مغنّی این اغانی نیست
باید برای اوج این اجرا
آوازه‌خوانی دیگر اندیشید....